

Борис ШАЛАГИНОВ

КАРНАВАЛ И МИСТЕРИЯ: РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ИСТОРИЧЕСКИХ СУДЬБАХ ДВУХ МЕТАФОРМ ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА

Источник: © Б. Б. Шалагінов. Карнавал і містерія: Роздуми про історичні долі двох метаформ європейського мистецтва. // Всесвіт: Журнал іноземної літератури. — Київ, 2011, № 3-4. — С. 249-255.

1.

Общеизвестно, что заслуга углублённой разработки понятия «карнавал» принадлежит М. М. Бахтину, который связывает его в своей книге о Ф. Рабле со средневековым смехом, со смехом «амбивалентным», со смехом как феноменом циклического возвращения во времени. Это понятие оказалось чрезвычайно продуктивным для литературоведения XX в. и обрело даже системообразующий смысл. Это означает, что оно вышло за пределы истории средневековой ментальности и эстетики средневекового комизма и стало структурным принципом для анализа жанровости, тематики и символичности, более того, — сделалось некоей культурологической матрицей для восприятия и оценки любой культуры. Оказалось, что теперь при желании любое произведение любой эпохи может быть рассмотрено в плане Бахтинского толкования «карнавальности». Таким образом, это понятие стало претендовать на ту же статусную широту и универсальность (к сожалению, не всегда теоретически оправданную), что и понятия «миф», «архетип», «бессознательное» и тому подобные. При этом его исходное, конкретно-историческое значение оказалось как бы на втором плане.

Между тем, если посмотреть на карнавал именно как на явление средневековой культуры, то мы заметим, что в тени теоретической мысли остаётся другое, не менее важное, а может быть и ещё более мощное ментальное явление — *мистерия*. Карнавальному смеху активно противостоит средневековый мистериальный смех. Мистерия также может претендовать на широкое статусное значение в теории искусства вплоть до наших дней.

Осмысление парадигмального смысла мистерии и карнавала произошло лишь в XX веке. У предшественников Бахтина, на которых он опирался непосредственно, — у О. Ф. Фрейденберг и И. И. Иоффе, собран, казалось бы, весь фактический материал для его теории, но слова «карнавал» ещё не фигурирует. У К. Ф. Тиандера, у того же И. И. Иоффе и у музыковеда Т. Н. Ливановой [1], [2], [3], [4], опиравшейся

на Иоффе, собран огромный материал по мистерии, но дальше эпох Барокко и Просветительства этот материал у них не идёт.

2.

Исторически карнавал и мистерия возникли как популярные зрелищные, массовые действия в культуре средневекового города и были в далёких истоках связаны между собой. Трудно переоценить влияние того и другого на формирование поэтической матрицы европейского искусства. Но дело не просто в формально-стилевом или содержательном аспектах. Они отразили фактически два типа мировосприятия, к которым так или иначе можно свести всё многообразие средневековой эстетической жизни. В процессе усложнения культуры в Новое время их влияние не потеряло своего значения и проявляется на уровне вторичной, генетически прочной, при этом содержательно видоизменённой и обогащённой эстетической памяти.

В основе средневековой мистерии изначально лежала христианская идея о дуализме человеческой природы, где «лучшая часть» (Платон) в итоге должна победить «худшую», т. е. плоть. Мистериальное мировосприятие покоилось на чувстве текучего, линейного, динамичного, качественно обогащающегося времени. В основе же карнавала — наоборот, была унаследована от язычества идея о внутреннем монизме человека и о циклическом, круговом времени, постоянно возвращающемся к своему исходному состоянию. Каковы бы ни были отклонения от его внутреннего стержня, всё в итоге возвращается в прежнее устойчивое *status quo*.

Карнавал пронёс через века спиритуалистической средневековой культуры активное чувство телесности окружающего мира. Он вырывал человека из прохлады католического храма наружу, в мир движения и телесности, и напоминал ему о существовании реальности. В этом заключалось важное значение карнавала. Опираясь на стихийно-сенсуалистическое мировосприятие, карнавал отразил *антропоцентрическую* тенденцию в жизни; мистерия ж, развивая не менее активную в истории духа идеалистическую (спиритуалистическую) тенденцию, была одной из самых древних форм *гуманизма*.

В Новое время, когда сформировались более сложные и тонкие, нежели в средние века и в эпоху Барокко, взаимоотношения между карнавалом и мистерией, между царством телесности и царством духовности, роль карнавала стала навязчивой, порой реакционной. В настоящее время сплошного постмодерного карнавала

кажется, что мистерия решительно оттеснена на задний план. Это связано с тем, что оттеснена на задний план сама идея человечества, идея общности человека и его рода.

Совсем не положительную роль тут сыграла философия экзистенциализма, которая, отбросив дуальное воззрение на человека и объект-субъектные отношения в качестве принципа понимания всего мира, тем самым вместе с водой выплеснула и ребёнка, ибо заменила идею трагичности человеческого бытия, которая всё-таки предполагала какую-то борьбу, на идею абсурдности, предполагающей полное смирение, прежде всего перед силами зла. Зло перестало быть универсальной, космической силой, вызывающей активное моральное противление всего человеческого рода, и стало проблемой каждого человека в отдельности. Зло, так сказать, партикуляризировалось, а следовательно, как всё частное и партикулярное, исчезло из общего поля зрения и перестало быть предметом всеобщего воения. Рождаясь, человек теперь уже не становится участником всемирной мистерии, где совокупными силами ведётся бореение со злом; теперь, рождаясь, он обречён быть участником «карнавала», чтобы противостоять злу лишь в меру своих слабых сил. Но парадокс в том, что в карнавале традиционного понятия «зла» не существует, а значит, человек обречён самостоятельно нести в себе открытый Фрейдом и Юнгом весь тяжёлый груз своего либидозного настоящего и архетипного прошлого, не отделяя себя от него, не находя точки опоры *вне* себя, чтобы побороть их в себе. Таков карнавал с точки зрения психоанализа.

О том, что карнавальное и мистерияльное мироощущения ещё в средние века боролись между собой за душу человека, свидетельствует важный средневековый метажанр — «пляска смерти». «Пляска» использовала образ сакрального пиршества, сакрального веселья; но это было, если воспользоваться термином Фрейда-Бахтина, «амбивалентное» веселье. Это было «прение жизни и смерти», но не их карнавальный взаимообмен, а всё-таки движение в *лучшую* сторону. «Пляска» изображала путь человека от грехопадения через погибель к вечному возрождению. Карнавал тут был латентно подчинён целям мистерии. Смерть выступала как обличитель, но не для того, чтобы дискредитировать реальность, а чтобы дискредитировать в ней пороки и указать путь к вечности. Недаром на заре Возрождения Джованни Боккаччо как автор «Декамерона» избрал для утверждения нового гуманистического мировоззрения именно мотив «пляски смерти»!

Переходным этапом от средневекового мистериального зрелища к новой парадигме явилась эпоха Барокко. Здесь карнавал всё решительней подчиняется целям мистерии, а карнавальный смех полностью растворяется в мистериальном. Это мы можем наблюдать у позднего Шекспира (например, в «Короле Лире», в «Буре» и др.) и особенно — у П. Кальдерона.

В следующем, XVIII в. мистерия выступает уже как *метажанр*. Примером являются два пассиона Баха — «Страсти по Матфею» и «Страсти по Иоанну». Здесь идеально воплощена главная мистериальная идея: путь к духовному прозрению и спасению через жизненные испытания и страдания. Эти пассионы и другие произведения Баха показывают, как мистерия может включать в себя карнавал. Всё жанрово-пёстрое, пиршественное, гротескное и даже злое и низкое, словом — карнавальное отныне получает статус временного, преходящего, неистинного и составляет неперемное условие инициального испытания главного героя. Исследователь Баха Альберт Швейцер порой удивляется, как у Баха в одном произведении гротеск и шутка могут соседствовать с нежными ариями. Но именно таково условие мистерии: для того, чтобы обрести путь к горным высям духовности, человек должен сначала преодолеть душою юдоль «карнавала».

Новый этап развития мистериального метасюжета мы находим в «Фаусте» Гёте. Здесь постоянно колеблющегося героя сопровождает враг рода человеческого Мефистофель. Он воплощает не только мистериальное испытание для Фауста, но и представляет всю карнавальную пестроту живой жизни, в которую оказывается втянут заглавный герой. Подобно «Страстям» Баха, здесь сочетаются идеализм и натурализм, краски возвышенного лиризма и трагических настроений в образах Фауста и Маргариты, и жанровый гротеск и буффонада в образе Мефистофеля. Характерно, что в народной книге носителем карнавального смеха был доктор Фауст. Гёте же сделал его носителем мистериальной идеи очищения и возвышения, а все функции карнавального смеха передал Мефистофелю. В итоге, как мы знаем, Мефистофель проигрывает Фаусту; соответственно в жанровом отношении мистериальная идея подчиняет себе карнавальный смех.

Однако мистериальный характер поэмы Гёте носит уже яркий отпечаток эпохи Модерн. Поэма заканчивается прославлением человека. Но это уже не идея спасения души для вечности. Мысль поэта гораздо сложнее. Это прославление *земного* предназначения человека, земной культуры, то есть рода человеческого, каковым он

предстает в трактатах Лессинга, Канта и Фихте. Человек у Гёте открывает для себя, что спасение человечества в его собственных руках. Стоит вспомнить, что в начале XX века католический мыслитель П. Тейяр де Шарден резюмировал это как главную особенность Модерна. По его словам, современность началась тогда, когда «человек узнал, что судьба мира в нём самом» [5]. К. Ясперс в том же ключе называет среди признаков современности понимание роли свободы для формирования творческих личностей и отношение к истории в плане её активного творения [6]. Всё это как раз и утверждает Гёте.

3.

Таким образом, на рубеже XVIII-XIX вв. мистерия окончательно перестаёт быть исключительно формой средневекового народного искусства и переходит в новое эстетическое качество в виде метажанра и метасюжета. Рассмотрим эти понятия.

Мистериальная *метажанровость* проявляется во всех объёмных литературных жанрах (романе, поэме, драме), а также в других видах искусства. Назовём оперу Р. Вагнера «Парсифаль», пародийную мистерию В. А. Моцарта «Волшебная флейта», 32-ю сонату Л. ван Бетховена, мистериальный смысл которой раскрыл Т. Манн в «Докторе Фаустусе», поздние симфонии Г. Малера, замысел симфонического «Мистериального действия» А. Н. Скрябина... В основе мистериального метажанра лежит идея движения как качественного приращения и безостановочного обновления. Тут сочетаются друг с другом пафос лирический, героический, трагический, комический и сентиментальный, то есть такие разнородные элементы, как психологизм, сцены и описания в духе бытового натурализма, буффонность и гротеск, приключенческие и даже фантастические элементы. Но всё это присутствует не как статическое напряжение, возбуждённость и взволнованность в духе маньеризма, а как последовательное движение к некоей отдалённой высокой цели.

В мистерии как в *метасюжете* главное — не разнообразие сюжетных мотивов или неперенных элементов событийности, а *последовательность* расположения этих элементов. Логика мистериального сюжета хорошо раскрывается на примере «Божественной комедии» Данте: обязательная часть содержит испытания героя низкой действительностью. Стил не чуждается грубых и натуралистических красок. Сам мистериальный герой может проявлять страх, малодушие, допускать ошибки против морали (как, например, у немецких романтиков); рядом с ним может даже оказаться «отрицательный герой» (как в гётевском «Фаусте»). Однако всё

это — лишь путь к высокой конечной цели. Перед нами раскрывается внутренняя динамика характера, обретение героем нового, высшего смысла существования. Этому соответствует ещё одна обязательная, завершающая часть такого произведения — *анофеоз*.

Идейная *однонаправленность* мистериального метасюжета предоставляет вместе с тем полную свободу для *разнособытийности* и *разностилья*. Укажем в качестве иллюстрации на три произведения разных эпох. Это «Золотой осёл» Апулея, где в итоге герой осознаёт греховность своей жизни и становится жрецом Изиды; «Симплициссимус» Гриммельсгаузена, где герой, пройдя через жизнь, полную суеты и греховности, в результате открывает для себя высшую истину существования в католической религии; и «Робинзон Крузо» Дефо, где герой, пройдя через тяжёлые испытания, научился смирять собственные аффекты, и это позволило ему основать новую «персональную» цивилизацию в гармонии с окружающей природой. На этих примерах мы видим, что разнообразное событийное наполнение каждого мистериального сюжета, его индивидуальная жанровая пестрота при обилии буффонных, «карнавальных» элементов подчиняется тем не менее одной общей логике: «через трудности к самообретению».

Говоря о *разностилье*, нельзя не коснуться вопроса о мистериальном *смехе*. Мистериальный смех, в отличие от карнавального, не амбивалентен, а *однонаправлен*, поскольку предполагает морально однозначную позицию автора. Этот смех должен сориентировать читателя морально, направить его мысль к определённому идейному предмету, подготовить к внутреннему решению. Характерен тут образ Гётевского Мефистофеля, который во второй части поэмы становится объектом мистериального осмеяния. Читатель изначально настраивается на то, что враг рода человеческого обязательно будет побеждён. Мистериальный смех — это *изначально торжествующий* смех.

Мистериальный смех, в отличие от карнавального, лишён статичности и созерцательности. Показательно, что в музыкальной области карнавал со временем воплощается в жанре *скерцо*, оживлённого и характерного движения на месте. Это, например, скерцо насекомых из знаменитой музыки Мендельсона к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь».

Мистериальный смех может включать в себя элементы карнавального. Это происходит от того, что изначально смех как таковой всегда связан с чувством

противоречия между телесными ощущениями и чисто ментальными восприятиями. Как известно, в коре головного мозга есть два отдельных центра: более древнее — отвечающее за телесные функции, и совсем молодое — отвечающее за мышление. Между ними заложено изначальное противоречие, которое обнаруживает себя в своеобразной «игре», если воспользоваться термином И. Канта. И по этой же причине любой смех обречён на связь с телесностью, наивысшее ощущение которой даётся, в частности, в собственном эротическом переживании. Вот почему исследователи часто необоснованно стремятся всё свести к смеху карнавалному, телесному, амбивалентному. Поэтика телесного смеха, на наш взгляд, более разнообразна и сложна.

4.

Итак, в эпоху модерн карнавал и мистерия представляют как бы две ипостаси мира. Это движение на месте и — движение вперёд, осенённое дальней целью.

Смех карнавала, как показал М. Бахтин — это радость ощущения своей телесности; смех мистерии — это радость победы высокого над низким, радость победы духа. Духовное в итоге призвано подчинить себе телесное. Так происходит и с нашими двумя понятиями. Мистерия исторически побеждает карнавал и может легко включать его в свою структуру. Ведь мистерия утверждает свободу воли человека, его собственное, самостоятельное движение к отдалённой цели. А карнавал утверждает пассивное состояние человека, который обречён в итоге оставаться в своём изначальном *status quo*. Поэтому мистерия владеет не одной краской, как карнавал, а двумя: комической и трагической. Но побеждает не трагизм, не смерть, а обновление, вечная жизнь, вечное движение к цели. Побеждает не состояние, а воля, не оживлённость, а движение, не пассивная чувственность, а активное духовное стремление.

Карнавал остаётся исключительно в *эмпирическом* измерении реальности; мистерия, включая в себя эту эмпиричность вместе с карнавалом, открывает *духовное* измерение реальности, следовательно представляет реальность шире, богаче. Она в смысле художественности *реалистичней*, в то время как карнавал *натуралистичней*.

На наш взгляд, введение мистериального сюжета в жанрово-стилевой канон новой европейской литературы можно считать заслугой И. В. Гёте [7], а его дальнейшее широкое утверждение — заслугой романтиков (Новалиса, Шелли, Гюго, Р. Вагнера и др.) [8], Ибсена, символистов на рубеже XIX-XX вв. В XX в. мистериальный сюжет трансформировался в некоторых произведениях Т. Манна («Избранник»,

«Доктор Фаустус»), Р. Роллана («Жан-Кристоф») и др. Но уже в период между двумя мировыми войнами сюжетообразующая и идейная функция «мистериальности» постепенно угасает, поскольку модернизму оказалась ближе идея «карнавализации» жизни (хотя суть модернизма вовсе не сводится к «карнавализации»). Тут обилие красок без качественного разнообразия, их механическая смена, все признаки напряжения, гипертрофированное беспредметное движение на месте, напоминающее в чём-то маньеризм XVII в.

Именно в русском искусстве (по сравнению с западным) наиболее ярко выявила себя тенденция мистериальности. Если в западной литературе, особенно в XIX в., обыденность чаще всего подчиняет себе духовные устремления героя и «переламинает» его психологически и морально, то в русской литературе герой, пройдя через испытания низкой реальностью, укрепляется в своей духовности. Таковы романы Достоевского и Толстого. Гоголь сделал попытку освоить в «Мёртвых душах» мистериальный сюжет. Его смех носит, на наш взгляд, мистериальный, а не карнавальский характер.

Полагаем, что традиция русского и украинского реализма раскрывать героя в эволюции, во внутреннем развитии восходит именно к мистериальной метажанровости. Это ещё решительней выводит развитие «мистериальности» в Новое время, сравнительно с XVIII в., за рамки одной только религиозности. Об этом свидетельствует пример такого, по сути, антирелигиозного искусства, как «соцреализм», в который перешла уже в совершенно новом освещении идея «мистериального пути» героя. Необходимо чётко указать, что не только качественное развитие героя, но и «народность», мечты о светлом будущем, которое зарождается в настоящем, оптимистический взгляд в будущее, героическое напряжение всех человеческих сил в противостоянии грубой реальности, а также своеобразная религиозно-утопическая мысль о безусловной ценности земного бытия и личной жертвенности ради него, — все эти преимущественно мистериальные концепты были заимствованы именно из немецкой эстетики и литературы на рубеже XVIII-XIX вв., и даже, как ни парадоксально, у Ф. Ницше. Были «освежены» идеи Барокко и XVIII века относительно особой роли искусства в социуме, когда оно должно было превратиться, перефразируя слова Шеллинга, в «органон» общественного развития.

Теперь уже не кажется удивительным, что в тяжёлые послереволюционные 20-е годы был напечатан по инициативе М. Горького в серии романов «История моло-

дого человека» новый русский перевод «Генриха фон Офтердингена» — «мистериального» по сюжету и по самой своей сущности романа немецкого романтика Новалиса! Сам М. Горький совместно с единомышленниками в те же годы разрабатывал идею грандиозного обновления литературы в новых политических условиях. Не его вина, что власть вскоре подвергла эти благородные идеи грубому упрощению.

Теперь становится понятней известное программное положение о том, что соцреализм предполагает разнообразие стилей и авторских индивидуальностей. Ведь в истории литературы, начиная с античности, мистериальные метасюжет и метажанр действительно демонстрируют такое разнообразие. В ряд «мистериальных» сюжетов мы можем поставить из классики соцреализма «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, «Молодую гвардию» А. Фадеева. Мистериальностью пронизаны «Один день Ивана Денисовича» А. Солженицина, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. В последнем примере наглядно видно, как карнавальность выполняет свою функцию в подчинении у мистериальности. Поэтому совсем не случайно исследователей привлекает тема сопоставления этого романа с «Фаустом» Гёте. Близость, очевидно, в образах «злой силы», которая воплощена здесь и там в плане мистериального, а не карнавального смеха.

Аналогичные с «соцреализмом» попытки обновления мы находим также в довоенной западной литературе (Р. Роллан, Л. Арагон, Б. Брехт и др.). На наш взгляд, для писателей являлась тут привлекательной не идея построения социалистического общества (хотя в известной степени и она тоже), а именно идея мистериального обновления жизни и человека, столь близкая Западу вообще.

Однако процесс постепенной «автономизации» искусства, т. е. освобождения его от каких бы то ни было обязанностей перед обществом, маргинализировал взгляды наследников гуманистических традиций предшествующих эпох, согласно которым искусству должна принадлежать активная роль в совершенствовании культуры. Во времена же всеобщего постколониального обновления общества уже на просторах глобализированного мира «после после-Освенцима» «постколониальная критика», к сожалению, не смогла предложить качественно нового понимания роли искусства в обществе, поскольку сама попала в плен перелицованных схем прежнего «вульгарного социологизма» и фактически превратилась в один из его вариантов. Да и в самом «постколониальном» искусстве сегодня господствует «карнавал», что указывает на эстетический и социальный тупик.

ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Тиандер К. Ф. Очерк истории театра в Западной Европе и в России: Мистерия. // «Вопросы теории и психологии творчества». / Под ред. Б. А. Лезина. — Т. III, изд. 2-е. — Харьков, 1911.
2. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха. — Москва; Ленинград: Музгиз, 1948.
3. Иоффе И. И. Мистерия и опера: Немецкое искусство XVI-XVIII вв. — Ленинград: Гос. муз. НИИ, 1937.
4. Фрейденберг О. Ф. Поэтика сюжета и жанра: Период античной литературы. — Ленинград: Гос. изд. худ. лит., 1936.
5. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. / Предисл. и коммент. Б. А. Старостина. — М.: Наука, 1987. — С. 189.
6. Европейський альманах: Історія. Традиції. Культура. / Отв. ред. А. О. Чубарьян. — М.: Наука, 1991. — С. 122.
7. Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й. В. Гете: Містерія. Міф. Утопія. — Київ: Вежа, 2002.
8. Шалагінов Б. Б. Містеріальне. // Шалагінов Б. Б. Романтичний словник: до історії естетичних понять і термінів раннього німецького романтизму. — Київ: НаУКМА, 2010. — С. 71-74.

(Перевод с украинского автора)